LES ILES CANARIES

Par Gaston KNOSP

Les îles Canaries sont intéressantes pour le musicographe en ce sens qu'elles cultivent une musique bien autochtone, assez différente de la musique espagnole, quoique non sans parenté avec cette dernière, une musique dont les différentes expressions se réclament, pour la plupart, d'une époque déjà ancienne. Dans l'art moderne, l'influence espagnole s'est fait sentir, cela est de toute évidence, chez un peuple soumis aux us et coutumes ibériennes depuis *Isabelle la Catholique* (1450-1504). C'est surtout dans les villes comme Santa Cruz de Ténériffe, à Las Palmas, etc., que se manifeste cette tendance; mais dans l'intérieur des îles qui composent ce groupe que d'aucuns appellent les « Iles heureuses » ou encore le « Paradis perdu », l'empreinte espagnole est moins nettement caractérisée; le paysan, plus que le citadin, s'est révélé austère gardien de son trésor mélodique, et moins disposé à accepter et à vulgariser cette musique légère que les étudiants canariens rapportaient des villes universitaires espagnoles, ou que faisaient connaître des troupes de chanteurs et les représentations théâtrales dans les villes que nous mentionnions plus haut.

C'est donc l'intérieur du pays que nous parcourrons, c'est le paysan que nous allons questionner et dont les données seront vérifiées par quelques musiciens canariens sérieux. Car tout s'altère avec le temps : non seulement les œuvres matérielles, mais aussi les œuvres intellectuelles, combien plus exposées! En effet, alors qu'un arc de triomphe nous permet de juger de l'architecture romaine, que savons - nous d'absolument précis concernant les chansons du peuple romain? A force de transmissions, de génération en génération, une mélodie se déforme, subit des modifications, se voit amputée par les uns, gauchement allongée par les autres. Dès lors, les documents originaux faisant défaut, quel sera pour nous le moyen de vérification? Question épineuse, sur laquelle chacun donne son avis, selon son esthétique particulière.

Ainsi, quelle pouvait être la musique des habitants de l'Atlantide dont faisaient partie les îles canariennes? Quelle fut la musique des îles canariennes avant et pendant la domination des Maures? D'où vient la musique actuelle? Si nous considérons un instant la situation géographique des Canaries, leur proximité de la terre africaine (150 kilomètres) pourrait nous faire penser à une musique exotique aux racines arabes. Et cependant, rien dans les spécimens musicaux notés en ces îles ne représente d'éléments exotiques primordiaux, c'est-à-dire un système de gamme à la construction particulière, telles que sont les échelles tonales des Arabes. Nous allons voir, au cours de cette monographie, que, nonobstant les prétentions des gens du pays, la musique canarienne, sauf en de rares exemples, présente les symptômes d'un art musical relativement récent, et non exempt de certaines tournures particulières à la musique lyrique de jadis qui n'est malheureusement pas celle de la meilleure époque.

Un mot encore des aborigènes canariens.

Autant que nous sommes informé des Guanches et de la race fossile de Cro Magnon, c'étaient des gens doux, extrêmement paisibles, habitant les nombreuses cavernes que la nature avait créées, ne cultivant que la quantité d'orge nécessaire à leur entretien.

Avant tout, pasteurs, ils n'étaient ni belliqueux ni commerçants, et n'ont, quoique courageux, point fait œuvre de navigateurs comme les Phéniciens, ni signé de conquêtes les mettant au niveau des Romains. A l'abri des grands courants humains qui bouleversèrent le continent européen, ils purent vivre longtemps en une paix absolue, paix propice à la formation du sentiment artistique, qui se manifesta surtout par la passion de la musique et de la danse.

Conduits par les Menceys, chefs institués par voie d'élection et dont les fonctions rappellent celles des vieux druides gaulois, les Canariens, ignorant les métaux, se servaient de leurs armes de bois durci, surtout contre les loups qui harcelaient leurs troupeaux. Cependant, plus tard, ces armes en bois, tenues en des mains vigoureuses, surent soutenir une interdiction d'un siècle aux tentatives belliqueuses des peuples avides de s'emparer de ces îles réputées fertiles et salubres.

Les Canariens et leur archipel nous furent révélés par un gentilhomme normand, Jean de Béthencourt, qui, le premier, porta la civilisation européenne et le christianisme aux îles Canaries. Ce chevalier, courtisan de Charles VI de France, vit sa maison péricliter après les guerres. Il s'embarqua le 1er mai 1402 à la Rochelle, en compagnie de Gadifer de La Salle, mettant le cap de sa caravelle vers le sud; 95 jours plus tard, il abordait l'île Lanzarote, la plus proche de la côte marocaine qu'avait longée le vaisseau normand. La faveur de Henri III de Castille lui valut le titre de « seigneur des îles canariennes ». Il fit venir des colons normands et, vieilli, remit ses pouvoirs de gouverneur à son neveu Maciot de Béthencourt, qui reconnaissait à nouveau la suprématie espagnole. Donc, en 1406, les Espagnols étaient maîtres des îles canariennes, où ils créèrent des garnisons et des administrations qui finirent par modi-

fier radicalement es usages des indigènes. Cependant, on retrouve de légères traces du passage des premiers explorateurs; c'est ainsi que le prénom de Maciot est encore courant, et qu'il existe toujours une famille Spinola de Béthencourt.

La musique qui subsiste à l'heure actuelle est le produit de cette race néo-espagnole qui a du sang normand dans les veines; son art ne s'en est guère ressenti, tellement grande fut l'emprise ibérienne. Ce qui caractérise cependant la musique canarienne, c'est la multitude de formes qu'elle revêt. Ce sont les chants populaires surtout qui sont en vogue; quoique le besoin musical soit très grand et que le répertoire ait des limites assez restreintes, le Canarien sait s'en contenter, et ce, à cause de l'interprétation toujours personnelle et variée qu'il leur donne. Il existe même un véritable antagonisme entre Canariens à qui chantera le mieux *Saltona, Folias, Tajaraste,* etc. Et quand nous aurons dit que le texte chanté sur ces mélodies est toujours improvisé, on comprendra qu'il est facile aux gens habiles de faire valoir leur personnalité, leur talent, et de donner, par leur interprétation, l'illusion de l'inédit, en mettant en quelque sorte un habit neuf sur un corps vieilli. Il faut aussi penser que l'éternelle répétition d'un même texte pouvait paraître fastidieuse même aux plus épris de l'ancienne musique, et que l'actualité, le sentiment du moment tiennent à dire leur mot. Nous débuterons cependant par un chant dont le texte n'a pas changé, le célèbre *Arrorro,* sorte de berceuse pour endormir les enfants. Toutes les mères le connaissent, c'est assez dire sa célébrité.
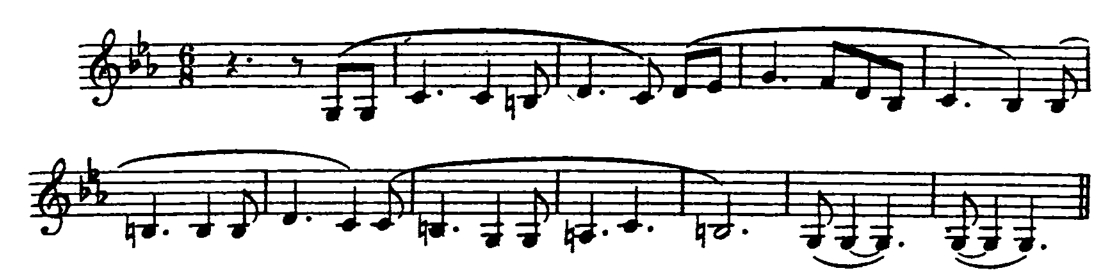
Arrorro est un terme d'origine arabe, appartenant à l'idiome primitif des Guanches. Voici le texte de cette berceuse en son intégralité :

Arrorro, mi niño chico
Arrorro, que vien el coco.
I viene para llevarse
Los niños que duermen poco.
Hamo! Hamo!

ce qui veut dire :

Arrorro, mon petit enfant,
Arrorro, va venir le cócó (sorte de diable).
Il emmène les enfants
Qui ne dorment pas bien.
Hamo! Hamo! (terme arabe).

Ces vers se chantent sur le texte musical suivant, empreint d'un certain mysticisme :



Une sorte d'accompagnement rythmique est fourni par le berceau de l'enfant, dont un dispositif spécial vient heurter le sol de façon régulière; ne devons-nous pas voir là une analogie avec la coutume exotique consistant à souligner les rythmes au moyen d'instruments à percussion? Cela ne serait pas de nature à surprendre, étant donné la situation géographique de ces îles, leurs rapports avec les riverains du Maroc, et les races arabes chez lesquelles les instruments à percussion sont également en usage pour donner plus de relief aux rythmes.

Quant à l'effet musical à obtenir, le Canarien a su merveilleusement disposer les notes sur les paroles. C'est ainsi que le mot *coco* (cócó) se chante sur des notes relativement basses qui donnent à ce mot tout son coloris; il en est de même pour le mot *hamo! hamo!* placé sur le *sol* final. Le fait de placer les mots *coco* et *hamo* sur des notes propres à produire de l'effet sur l'imagination des enfants dérive d'une habitude canarienne qui est celle-ci : lorsqu'on veut intimider un enfant, on chantonne un ô prolongé, et mezzo-voce, sur une note grave.

La notation que nous donnons de l'*Arrorro* est aussi fidèle que faire se peut; car si nous ajoutons foi aux dires des musiciens canariens, il serait impossible de noter exactement cette berceuse si l'on veut lui laisser son mètre primitif. Il en est comme de beaucoup de chants exotiques qui, nés d'une improvisation, ont conservé des rythmes primitifs correspondant peu parfois à nos idées rythmiques, et difficiles par conséquent à noter dans un genre uniforme de mesure.

La véritable Canarienne aime chanter cette berceuse dans le crépuscule du soir, dont la poésie particulière l'incite aux expansions lyriques. Pendant la nuit, soit nonchalance, soit fatigue, ces femmes ne chantent que les deux dernières mesures : « Hamo, Hamo! »

Quoique cet air se chante en différentes tonalités, selon les moyens vocaux de chaque exécutante, la Canarienne lui réserve toujours un registre grave, propre à faire le mieux valoir le côté mystérieux que doit comporter cette berceuse.

La logique populaire se révèle encore en ce que ce chant se meut dans l'étendue tonale d'une octave seulement, ce qui la rend exécutable par toutes les voix.
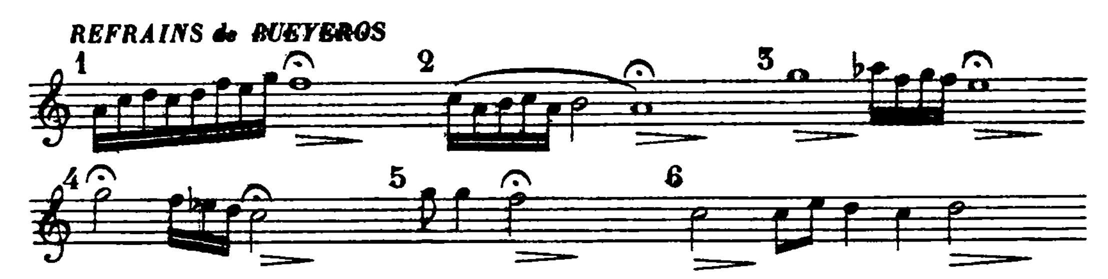
Beaucoup de chants canariens viennent mourir sur une sorte de demi-cadence, modulant à la tonalité de la dominante; il en est de même pour l'*Arrorro;* l'*Arrorro* s'exécute toujours solo, unisono.

Tel est donc l'*Arrorro,* l'un des chants les plus populaires que le Canarien entende sa vie durant, puisque, après en avoir été bercé pendant son enfance, il le chante pour sa propre descendance, et, vieillard, l'entend encore chanter pour ses petits-enfants.

Les *Bueyeros* sont des bouviers auxquels, en dehors de la surveillance à exercer sur leurs troupeaux, incombe encore une part des lourds labeurs agricoles qu'on exécute de nuit pour éviter la fatigue qu'ils occasionneraient s'ils avaient lieu de jour. Et si nous les signalons à l'attention du musicographe, c'est qu'ils sont les auteurs de très curieux thèmes qu'ils lancent dans l'air de la nuit, en accomplissant leur besogne.

Les heures nocturnes semblent donc leur inspirer des thèmes qui cadrent bien avec l'ambiance et qui sont comme le reflet de la pensée de ces chanteurs. Bien que ces thèmes soient courts, ils nous communiquent exactement la note mystérieuse de la nuit tropicale, nuit lourde et profonde, et cependant si claire et légère à la fois. Selon les Canariens, c'est la nostalgie et la tristesse, l'isolement aussi, qui poussent ces bouviers à chanter. On peut, croyons-nous, en conclure que, se sentant seuls dans la nuit, ils cherchent à chasser par le chant les pensées accablantes, les mauvais esprits nocturnes aussi, comme ils le prétendent. En lançant ainsi un thème, auquel répond un autre thème d'un champ lointain, ils se sentent moins isolés, ces bergers qui naturellement nourrissent encore une forte superstition pour les choses de la nuit. Il est à remarquer qu'en Extrême-Orient, les veilleurs de nuit agissent un peu de même; en frappant l'heure qui leur vient d'un village voisin, ils éprouvent comme un sentiment de sécurité.

Ces thèmes de *Bueyeros* ne comportent point de paroles; ils sont communément exécutés sur la lettre *A* et meurent sur un son longuement tenu, après quoi, l'âme soulagée, le chanteur écoute avec plaisir les motifs mélodiques que lui envoient ses lointains compagnons. Ces motifs sont, pour la plupart, de caractère essentiellement mineur; cela se conçoit assez aisément si l'on veut se rappeler que le mineur est le seul coloris tonal que connaissent ces peuples pour exprimer leur tristesse; la tonalité majeure, très à même cependant d'exprimer ce sentiment, demande à être employée par des musiciens plus raffinés et plus familiers avec le langage musical. Nous faisons suivre quelques thèmes de *Bueyeros* qui permettront au lecteur de juger le côté pittoresque de ces courtes improvisations.



Examinons-les un instant, ces thèmes où court l'inspiration d'un genre de population non encore influencé par les musicalités étrangères.

Le premier semble être (nous disons semble, car c'est notre conception harmonique occidentale qui justifie cette hypothèse) en un *ré* mineur dont la sensible, *ut* naturel (un degré entier entre elle et la tonique), le rapproche d'autres tonalités exotiques qui ont une parenté avec quelques-unes de nos vieilles tonalités d'église. Il serait plus hasardeux de faire bénéficier ce motif de la tonalité de *fa* majeur. Conçu en un élan de mélancolie, il convient plutôt de conclure à la tonalité mineure, ce qui est bien le cas pour le second motif, franchement en *la* mineur, celui-là. Le troisième semble hybride : *la* ♭ et *mi* naturel paraissent se contredire, peut-être est-il en *fa* mineur avec la sensible non altérée, ou bien en *ut* mineur avec médiante majeure, ce qui ne doit pas surprendre dans des motifs de si capricieuse conception, et plus pittoresques que musicaux. Les quatrième et cinquième motifs sont de trop courte et trop simple inspiration pour prêter matière à l'analyse; le dernier surtout. Pour le sixième thème, nous voudrions signaler sa ressemblance avec le *Repiqué* (le Carillon) de Las Palmas, dont il sera question plus loin, carillon qui jouit d'une popularité sans égale aux Canaries et qui inspira à Camille Saint-Saëns une très intéressante étude pour piano[1], où le maître a prouvé sa sûreté de touche et la fine compréhension qu'il avait rapportée de ce jeu de cloches si spécial.
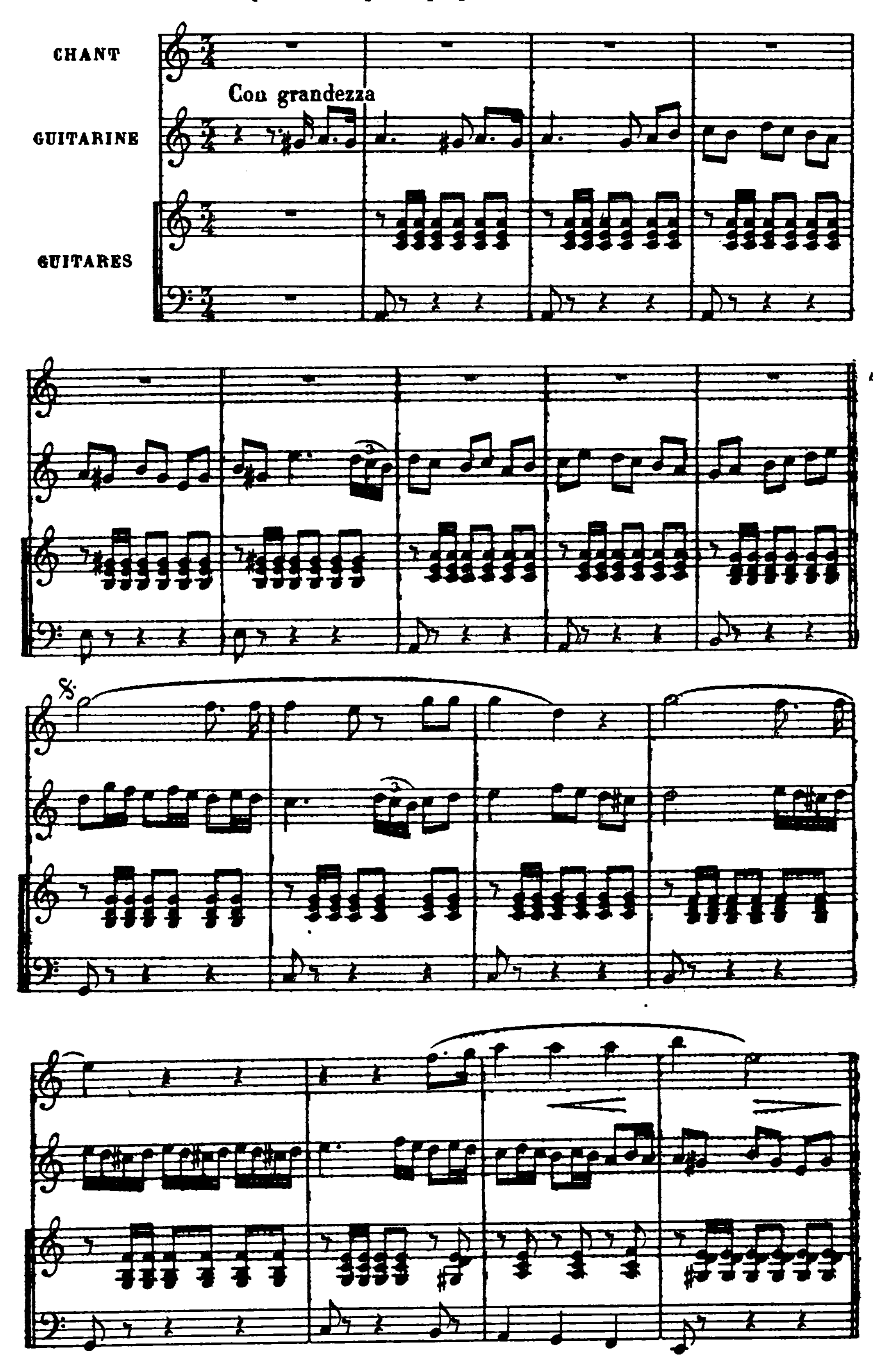
Nous retrouvons le plus fidèle reflet de l'âme populaire et de ses inspirations lyriques dans le *Folias*, qui partage avec l'*Arrorro* déjà mentionné le privilège d'être parmi les plus antiques et les plus goûtés des chants canariens. Il n'est pas rare qu'on l'entende chanter isolément, mais le plus souvent il sert à accompagner la danse, comme d'ailleurs plusieurs autres chansons du pays.
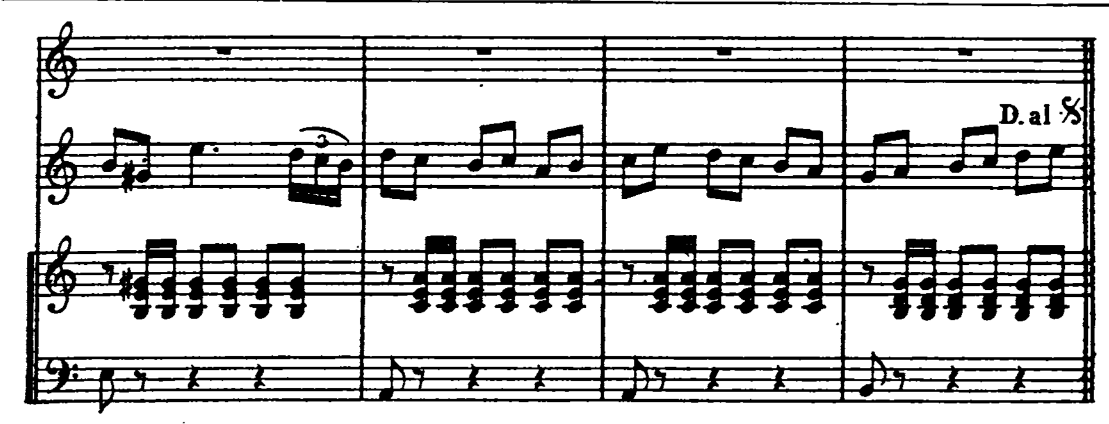
Le *Folias* commence par la partie de grande guitare qui ne fait entendre que l'accompagnement sur equel brode la petite guitare (guitarine). Finalement, le chanteur pique de courtes phrases, qui ne constituent pas une chanson à proprement parler, sur ces deux accompagnements, mais plutôt un récitatif vigoureux et très coloré, chant infiniment plus original, plus exotique que la partie d'accompagnement des deux instruments à cordes.

Le chant que nous avons noté sous la dictée d'un artiste canarien fort expert en la musique de son pays, n'est qu'un des nombreux chants exécutés sur ce même accompagnement; c'est ainsi qu'un chanteur du pays qui aurait à interpréter plusieurs fois en une même soirée le *Folias*, trouverait moyen de nous faire entendre autant de thèmes nouveaux. C'est le genre où les Canariens excellent et qui semble avoir sa raison dans l'intime connaissance qu'ils ont de l'accompagnement, toujours le même, et des périodes musicales qu'il peut admettre. Cependant, ce qui n'est rien pour un musicien : composer plusieurs mélodies sur une basse donnée, est assez surprenant de la part d'individus ne réclament à l'art que l'agrément, mais ne le cultivant pas en professionnels. Les Canariens ont donc ceci de commun avec les Tziganes et autres peuples exotiques d'être aptes à l'improvisation musicale. Il y a cependant, même aux Canaries, *Folias* et *Folias;* toutes les inspirations ne sont pas équivalentes, et certains bardes populaires (qui ne sont toujours pas encore des professionnels) sont recherchés pour leur talent d'improvisateur, surtout en ce qui concerne le *Folias* qui demande à être rendu avec toute l'exaltation méridionale, avec un accent chevaleresque et pompeux, car la verve comique trouve surtout à se faire valoir dans la *Saltona* et la *Tajaraste*.

1. Durand et fils, éditeur, Paris.

Nous faisons suivre un exemple de *Folias* qui compte parmi les meilleurs.





On remarquera que l'accompagnement affecte une coupe classique très marquée, ce qui suffit pour ne pas lui reconnaître une antiquité sérieuse. Il est à présumer que le genre véritablement autochtone aura jadis cédé le pas aux formules musicales importées par les Espagnols et que, faute d'avoir su les noter à temps, il sera tombé en un complet oubli.

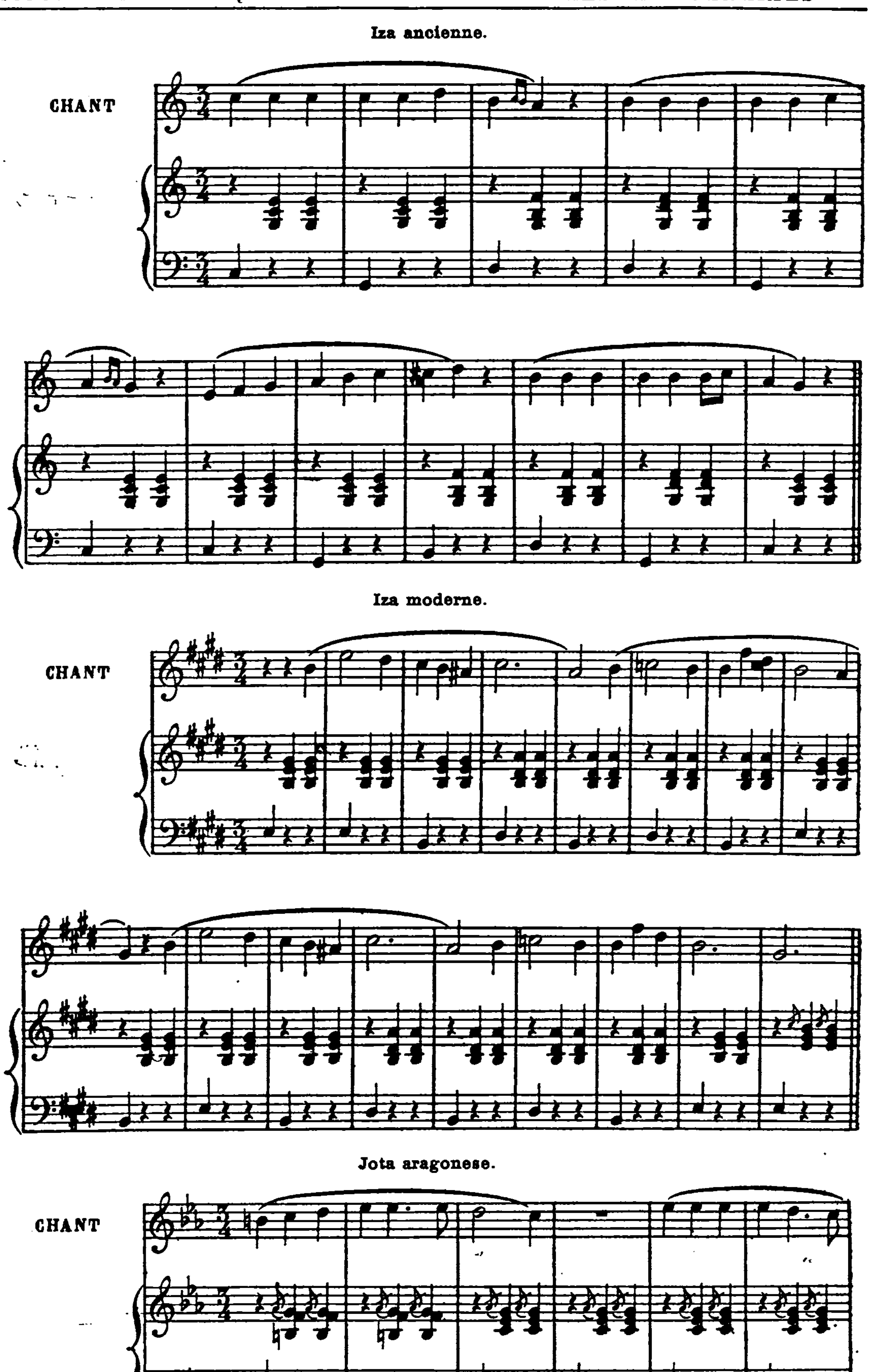
Il serait en tout cas risqué de vouloir indiquer des dates qu'aucun document de tout repos ne vient appuyer de son autorité. Comme souvent en matière de musique exotique, on erre plutôt dans le domaine des hypothèses qu'on ne se meut sur le terrain de l'irréfutable précision. Il est pénible de devoir ultérieurement révoquer des données émises, lorsque le hasard met au jour des documents qu'on ne soupçonne pas au moment de l'élaboration. Donc, pas de dates, plutôt que des dates erronées qui mènent fatalement les chercheurs sur de fausses pistes; l'hypothèse laisse à chacun la faculté d'orienter ses investigations vers l'époque qui lui semble présenter les meilleures chances de réussite.
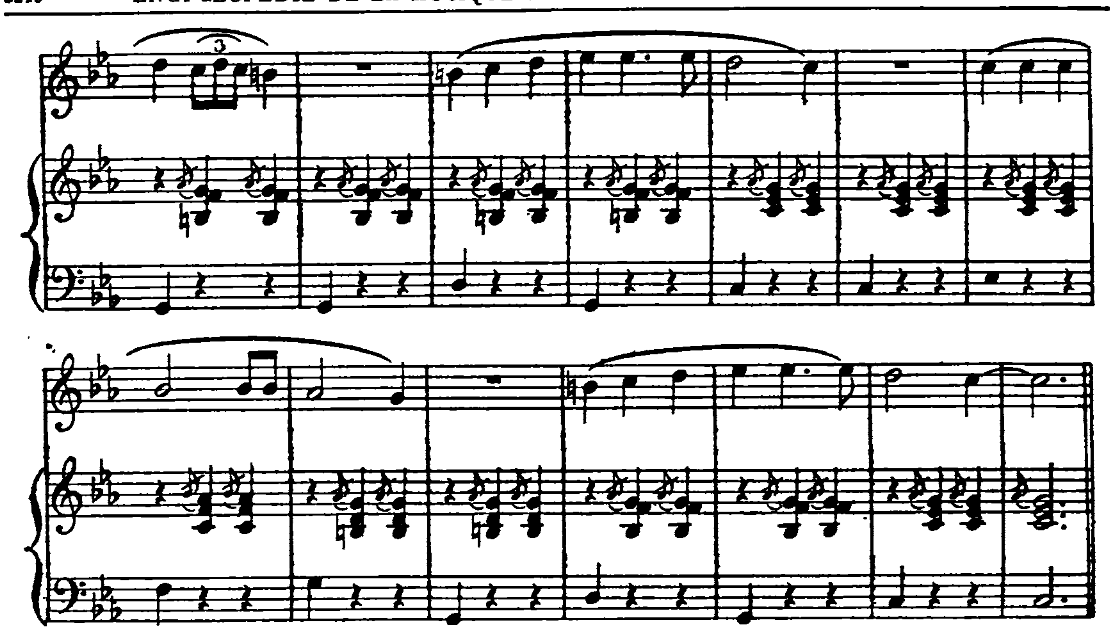
Un autre chant populaire, c'est la *Iza*, qui sert souvent en guise de sérénade. Comme la majeure partie des chants canariens, la *Iza* est en mesure ternaire, ce qui est un indice de la parenté qui règne entre ces chants et la musique espagnole. Les Canariens se sont même vus taxés d'imitateurs à propos de la *Iza* que d'aucuns considèrent comme une copie de la *Jota* aragonaise. C'est aller trop loin que de vouloir nier aux Canariens la faculté d'invention chaque fois que la forme d'un chant, un mouvement rythmique ou mélodique, se rapprochent de la forme ou du mouvement d'un chant espagnol. Il est évident que ceux qui émettent ces prétentions, tout en pensant loyalement, veulent y voir le triomphe de l'art espagnol sur l'art canarien, la suprématie du grand pays sur l'archipel considéré comme une simple province ibérienne. Il suffit d'entendre chanter la *Iza* chez les paysans canariens, chez ceux qui ne sont pas encore imprégnés de la piteuse zarzuela espagnole pour constater que la *Iza* ne se réclame point du terroir ibérien, qu'elle est un bien propre des îles canariennes. Elle ne se départit jamais de son caractère romanesque, laissant une large place au style langoureux tant aimé du Canarien. La *Jota*, par contre, se ressent de l'âme sérieuse et ferme dans sa rêverie de l'homme d'Aragon qui la créa. Il paraîtrait plus probable d'admettre les deux espèces comme issues d'un seul genre, mais transformées, adaptées chacune au goût de ces deux populations; l'un, l'Aragonais, lui donna la forme la plus pompeuse, alors que le Canarien, obéissant aux mouvements de son âme rêveuse, en fit un chant romanesque et plein de langueur, imprégné quelquefois, malheureusement, d'un fâcheux italianisme, importé naguère en Espagne par les chanteurs italiens, les seuls que connut jusqu'à nos jours le royaume ibérien, où ils tiennent encore une place prépondérante, surtout en ce qui concerne l'interprétation du répertoire sérieux.

Le mélancolique Canarien ne se contente pas de frapper cette chanson au coin de sa tendance particulière; la langueur exotique se retrouve jusque dans les accompagnements de la *Iza*, le guitariste canarien s'appliquant à donner à cette partie un coloris mélancolique. C'est du moins ce que prétendent les gens du pays. Mais il faut faire la part de leur ignorance en matière musicale, car, ce qu'ils semblent considérer comme leur monopole, se rencontre chez les Russes, les Polonais, les Hongrois et autres peuples dont les musiques sont de si saisissantes images tonales de la mélancolie.

La *Iza* se chante sur des vers de huit pieds. Son interprétation diffère selon les lieux où elle est exécutée. A Las Palmas, le citadin l'exécute avec douceur, tandis que le campagnard, au caractère plus rude, lui prête un accent plus vif, plus décidé, ce qui est moins une tendance musicale qu'une très logique manifestation psychologique. En tous lieux, l'homme des champs procède de façon plus prime-sautière, plus vigoureuse et moins maniérée que l'homme de la ville.

Nous présentons plus bas trois exemples appelés à soutenir ce que nous disions plus haut au sujet de la parenté que des Espagnols veulent reconnaître entre leur *Jota* et la *Iza* canarienne. Il y a d'abord la véritable *Iza*, puis la *Iza* moderne qu'affectionnent surtout les étudiants canariens retour des villes universitaires d'Espagne; finalement, une *Jota* qui servira de comparaison. La vague parenté que nous avons mentionnée est d'ailleurs une tendance moderne, car, dès que nous prenons en main une des vieilles *Jota*, une de celles qui ne franchissent plus les portes des salons madrilènes, nous devons reconnaître que la similitude est purement illusoire. Encore un argument qui sert à établir une barrière entre les deux genres : la *Jota* se chante souvent en duo, la *Iza* jamais, elle est toujours interprétée solo. Ajoutons que là aussi se manifeste une certaine jalousie entre les chanteurs; c'est à qui atteindra le mieux la véritable note autochtone.
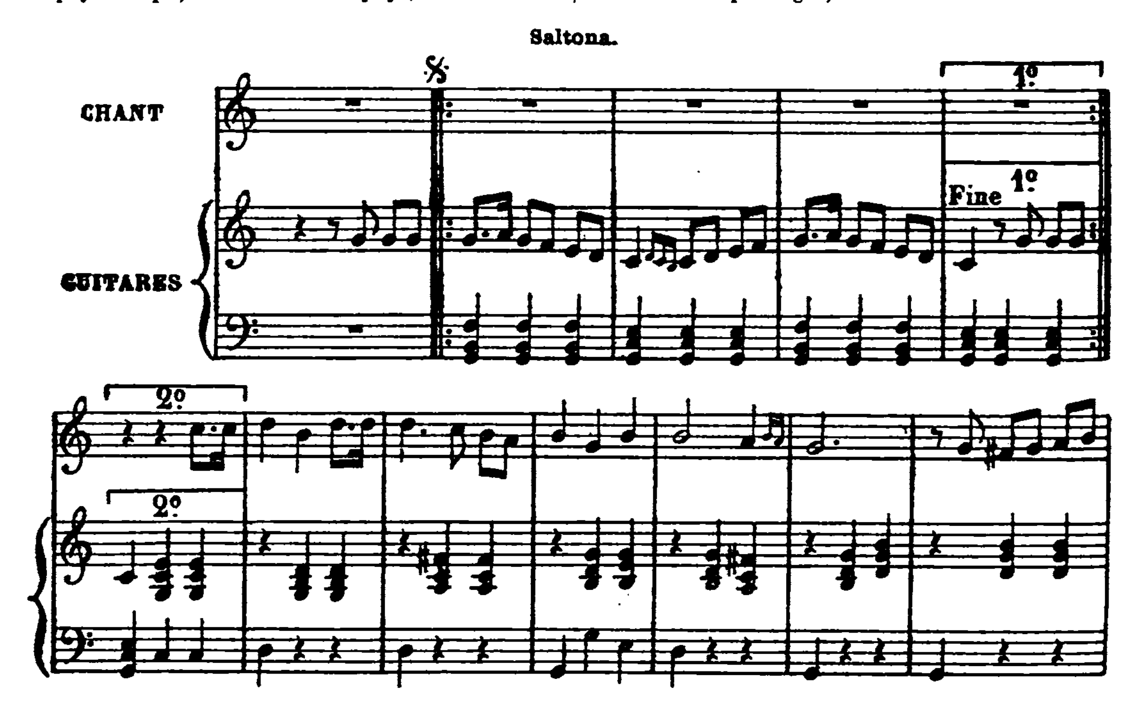

Iza ancienne.
CHANT
Iza moderne.
CHANT
Jota aragonese.
CHANT
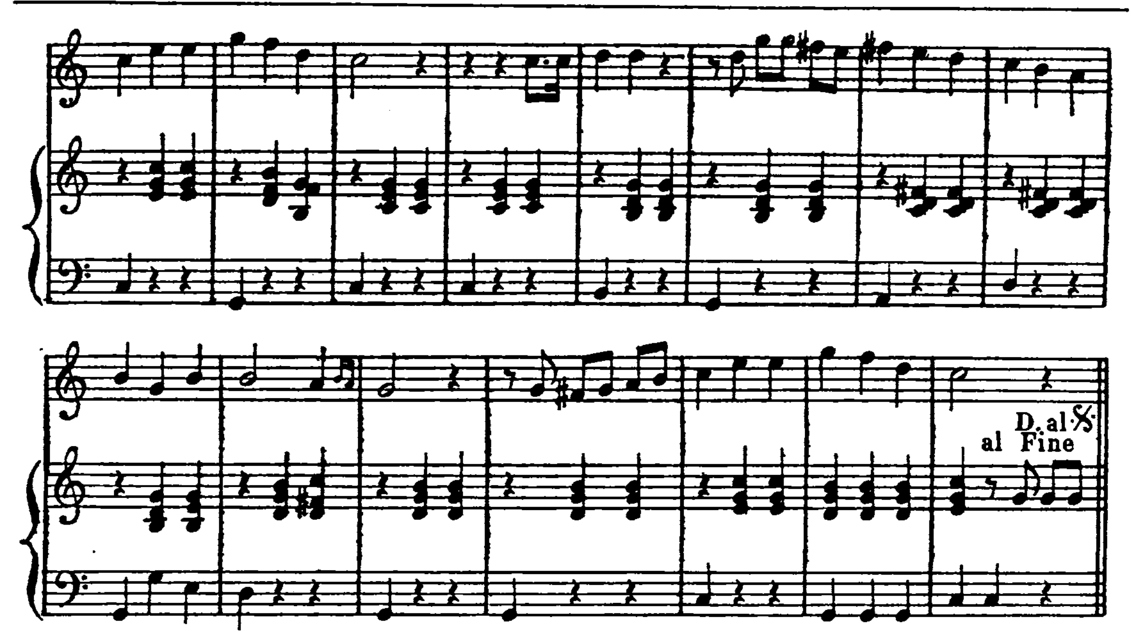


Considérons à présent la *Saltona*, un genre de danse qui, au dire des Canariens, a remplacé ce que Bach et ses contemporains appelaient *Canarie*, une sorte de gigue à 3 temps ou en 6/8 et dont on trouve un exemple classique dans *Amadis de Grèce* de Destouches.

La *Saltona* est originaire des îles Lanzarote et Fuertaventura, où sa vogue est toujours persistante, mais elle est devenue populaire également à Palma et à Ténériffe. Cette danse chantée, en 3/4, est d'un caractère décidé, gai, quoique non exempt d'un certain côté romanesque, car alors elle ne serait plus de la musique canarienne. Nous retrouvons dans la *Saltona* la phrase sentimentale que le Canarien ne veut jamais ignorer; dans le genre dont il est question, elle est d'inspiration plus négligée, plus fruste, la *Saltona* étant avant tout cultivée par les paysans qui, comme en tous pays, se contentent des expressions d'une muse plus naturelle. C'est surtout le soir, après le dur labeur des champs, ou les dimanches, que la campagne retentit des accents joyeux de la *Saltona*. Pendant que le chanteur improvise, un autre danse; il y a donc à la fois plaisir pour les yeux, pour l'esprit et pour l'oreille. Une des curiosités, et non la moindre, de la *Saltona*, c'est son interprétation; un chanteur commence, exécute sept vers, après quoi la parole est à son voisin de droite, obligé de trouver une réponse satisfaisante, acceptant en même temps la rime imposée par le débit du prédécesseur, et ménageant au suivant la faculté de continuer dans le même ordre d'idées. Souvent, la note comique ressort, pour le musicien délicat, des différences de voix qui se succèdent assez vivement; à une voix grave, bien pesante, répond un soprano aigu, nasillard, qui précède l'alto d'une femme plus âgée, et ainsi de suite.

Saltona.





Nous sommes surpris de retrouver, malgré la gaieté ambiante, une note mélancolique que semblerait cependant bannir le milieu campagnard où nous sommes à présent. N'oublions pas que chez ces êtres sans soucis, vivant sans lutte sous un ciel toujours clément, la mélancolie est le seul palliatif contre la lassitude qu'amènerait une inaltérable gaieté. Un peu de mélancolie, une ombre de tristesse sont alors presque un bienfait, que la musique se prête à merveille à exprimer. De là peut-être ce goût inné et très cultivé de l'improvisation poétique, à la note toujours triste. Et la *Saltona,* plus que toute autre danse canarienne, offre à chaque participant l'occasion de faire vibrer son tempérament propre, phrasant le motif mélodique de façon à mettre ses sentiments bien en relief. Pour nous faire mieux comprendre, nous joignons un exemple de couplet de *Saltona* avec la traduction :

En la torre mas alta
De San Agostin
Hay un pajaro y canta
La sol fa, en latin.
Y canta, y dice
Que los enamorados
Siempre estan triste !

Traduction :

Sur la tour la plus haute
De Saint-Augustin
Un oiseau chante
La sol fa, en latin.
Il chante, et dit :
« Que les amoureux
Sont donc toujours tristes ! »

Cependant, ce texte ne se chante pas sans répéter certains vers sur lequels le Canarien aime à insister.

Voici un exemple de cette façon d'interpréter ce texte :

En la torre mas alta,
En la torre mas alta
De San Agostin,
Hay un pajaro y canta
La sol fa en latin.
Y canta, y canta, y dice :
Que los enamorados,
Que los enamorados
Siempre estan triste !
Siempre estan triste !

Nous avons fait remarquer plus haut que la *Saltona* ne se serait pas formée de toutes pièces, mais qu'elle serait la modernisation de l'ancienne danse *Canarie.* D'autre part, des musiciens canariens émettent l'avis que la *Saltona* dériverait un tant soit peu de la *Seguedille* espagnole adaptée aux idées musicales des Canariens. Il est assez difficile de dire à laquelle de ces deux assertions on doit accorder le plus grand crédit, et de décider si elles ne constituent que des opinions plus ou moins justifiées, ou si, au contraire, nous avons affaire à un fait réel. Il serait hasardeux de se prononcer pour l'une ou l'autre donnée.

Dans son pays d'origine, les îles Lanzarote et Fuertaventura, la *Saltona* est souvent accompagnée du tambour ou de petits bâtons de bois dur qui martellent le rythme ; nous retrouvons cette coutume dans beaucoup d'autres musiques exotiques (Indo-Chine, Chine, Japon, Siam); il ne s'agit donc pas là d'un trait particulier à la musique canarienne.

Les jours de grandes fêtes, sur les places publiques, devant les maisons, nous pouvons entendre la *Tajaraste,* danse très populaire à Ténériffe. C'est une manifestation musicale d'un caractère exalté, à l'exécution de laquelle concourent guitare et tambour, chanteur et danseur.

Le thème est présenté par la guitare, puis repris par la guitarine qui l'enrichit de variations. Le rythme est constamment souligné par le son du tambour, remplacé souvent par une boîte en bois, voire par une simple caisse ou par un tonneau, coutume que nous retrouvons dans d'autres musiques orientales. Sur ce, le chanteur improvise, d'une façon plus ou moins fantaisiste, le thème de la *Tajaraste.* Toutes ces improvisations ne se valent pas, cela va de soi, elles sont forcément la répercussion des capacités individuelles.

La danse paysanne qu'est la *Tajaraste* est également très en honneur chez les vignerons canariens. Tout en étant d'une gaieté naïve, elle reste toujours imprégnée de cette élégance native que nous retrouvons souvent dans les manifestations intellectuelles et artistiques de ces peuples du Sud. Dans la *Taja-*
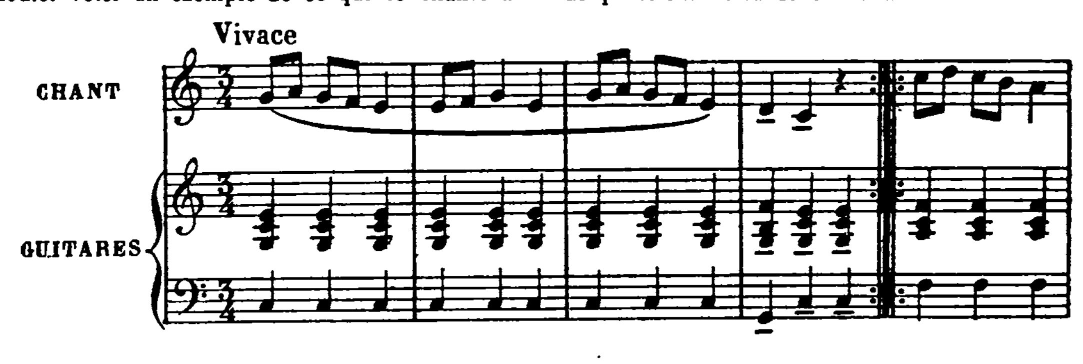
raste, l'élégance, même piquante, est en grande partie amenée par la ponctuation que reçoivent les deux temps de chaque quatrième mesure; cette particularité concourt à produire de courtes périodes très pittoresques et d'une grande vivacité. Malheureusement, les paroles habituellement chantées sur ces lignes musicales sont un non-sens; on dirait qu'elles ne doivent servir qu'à renforcer dynamiquement la mélodie. Voici un exemple de ce qui se chante à Ténériffe, lorsque le peuple en liesse interprète la *Tajaraste :*

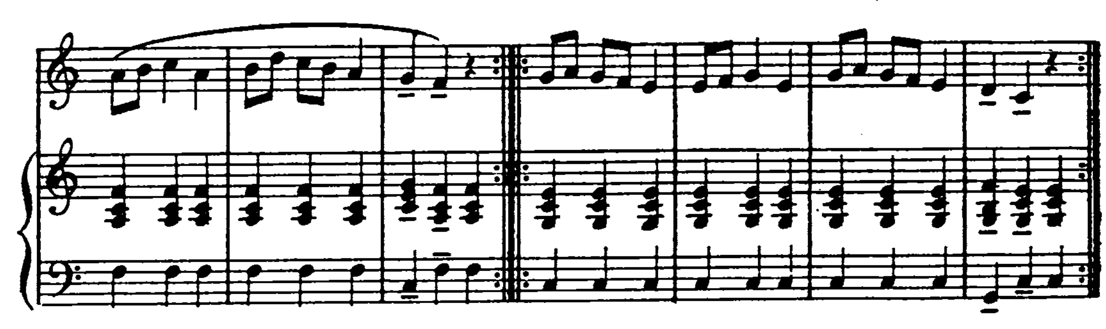
Chavarravarras cha Maria
Chavarravarras cha cha

dont la traduction dit :

Chavarravarras mère Marie,
Chavarravarras cha cha.

Ce qui se chante sur le texte musical suivant :





Le terme *chavarravarras* résiste à tout essai de traduction, car il s'agit là d'une onomatopée, à l'assonance orientale, et servant à désigner le râclement des cordes de guitares et le bruit de la semelle glissant sur le sol en dansant la *Tajaraste;* c'est du moins là ce que prétendent des musiciens canariens.

On serait donc enclin à nourrir quelque dédain à l'égard de ces chanteurs dont le rôle consiste uniquement à relever des bruits, somme toute, peu intéressants; et l'on ne serait nullement dans l'erreur, car c'est à Ténériffe que l'on rencontre le moins de poètes et de musiciens, si nous en croyons les gens du pays. Les phrases musicales y sont de courte haleine, l'inspiration poétique médiocre. La raison de tout cela? Devons-nous croire qu'un plus fréquent contact avec des éléments étrangers a, petit à petit, absorbé des qualités primitives? Des faits analogues furent constatés à Las Palmas, autre centre cosmopolite. D'ailleurs, ne dûmes-nous point toujours aller vers l'habitant de la campagne canarienne pour retrouver, en leurs formes inaltérées, les chants que nous avons examinés jusqu'à présent? En vouloir rechercher les véritables raisons, même dans un intérêt musicologique, serait sortir du cadre de la présente publication, car cela ferait intervenir des raisons si éloignées de notre sujet que notre démonstration ne se présenterait plus sur le terrain musical. Au surplus, il existe d'excellents ouvrages ethniques auxquels nous préférons renvoyer le lecteur; nous ne voulions que mentionner le fait au moment où il se produit également en matière d'esthétique musicale.

Nous venons de faire remarquer que certains chants doivent être recherchés dans l'intérieur du pays, chez les campagnards qui ont mieux gardé les traditions populaires. Il est des airs canariens qui sont même totalement ignorés dans la capitale, Santa Cruz de Ténériffe; c'est également le cas pour le *Tanganillo.*

Les Tinerfênos, comme on appelle les habitants de l'île de Ténériffe, ne sont pas animés du même esprit d'antagonisme que les autres Canariens qui résident à Las Palmas ou dans la Grande Canarie. Les premiers interprètent *Tajaraste* et *Tanganillo* de façon uniforme, alors que chacun des derniers recherche une exécution avant tout personnelle de chaque genre musical.
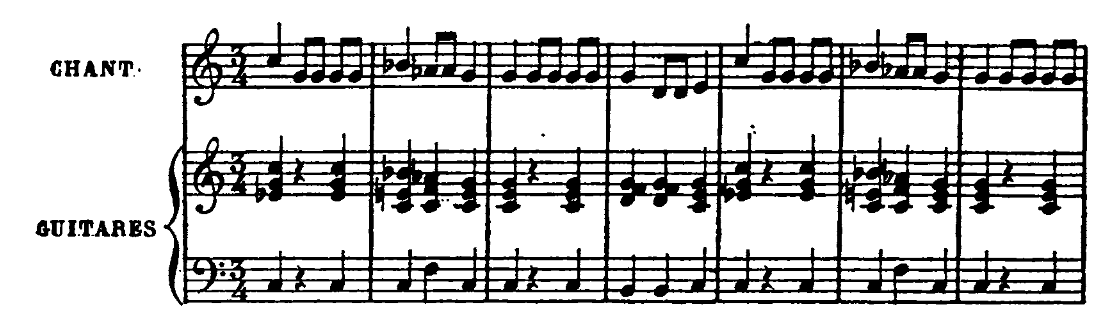
Comme la plupart des productions musicales canariennes, le *Tanganillo* est à 3 temps (3/4). Mais, quoique ce soit là une danse gaie, d'un caractère comique même par moments, la note mélancolique s'y révèle toujours; la terminaison ne va jamais sans un certain accent héroïque, ce comique-héroïque qui nous rappelle un peu le chevalier de la Triste Figure.
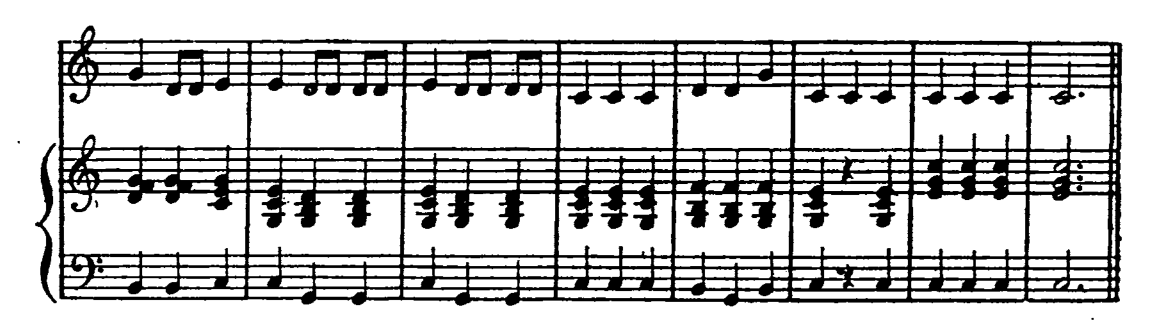
En ce qui concerne les paroles chantées sur cet air, le *Tanganillo* ne fait pas exception aux autres chants canariens : elles sont toujours improvisées. Il existe néanmoins une assez grande quantité de couplets anciens dont les auteurs demeurent naturellement ignorés, car le Canarien, qui a le culte de ses vieilles chansons, de ses vieilles lettres, a négligé d'enregistrer à temps les noms de ceux qui lui ont prodigué le meilleur d'eux-mêmes. Ces couplets anciens sont surtout interprétés par ceux des chanteurs qui ne commandent pas à une verve créatrice suffisante,

et plutôt que d'encourir un échec, ils préfèrent rendre des choses du vieux temps. Ajoutons que le final du *Tanganillo* s'exécute toujours en *tempo rubato*.

Cette danse chantée est exécutée uniquement dans l'intérieur de l'île de Ténériffe, où les habitants ignorent les musiques étrangères.

Nous donnons ci-après un modèle de *Tunganillo*, excellent spécimen de ce genre essentiellement populaire; en l'exécutant, on aura soin de bien marquer le premier temps de chaque mesure. Il n'a pas le rythme piquant ni la variété de la *Tajaraste*, et même il se caractérise par une certaine monotonie :





Après toutes ces danses et ces chants profanes, considérons un genre de musique sacrée telle que l'inventa le peuple. Pour être d'une teneur religieuse, ces airs ne font pas partie de la liturgie, et c'est grand bien, car, en dehors de leur note pittoresque, ils manquent totalement de ce qu'exige d'ordinaire la musique sacrée. Le génie musical du peuple canarien semble avoir travaillé avant tout à l'expression des sentiments gais qui fuient l'intimité pour retentir en plein air. Pour nous faire mieux comprendre, nous dirons que nous concevons le Canarien chantant le soir venu son amour dans la belle campagne, plutôt que se prosternant sur les dalles de l'église et se concentrant en des sentiments religieux. Ce n'est donc qu'à l'occasion de certaines grandes fêtes religieuses que le Canarien songea à doter son Folklore de quelques chants se rapportant aux solennités. Encore ne sont-ce guère que les jours de Noël qui lui inspirèrent quelques courtes phrases du genre de celles que nous citons et qui, pour la plupart, glorifient la nativité du Christ.

Ces *Pascuas* ou chants de Noël nous semblent être d'origine assez ancienne, alors que la musique espagnole n'avait pas encore imprimé sa marque sur tous les genres musicaux des îles canariennes. Surtout le *Pascuas* de Lanzarote (d'après l'île d'où il provient) où les 3/4 et 2/4 alternent de façon à produire des phrases musicales peu banales.



Cette phrase, répétée indéfiniment par les assistants sur des paroles comme celles-ci :

Vamos á ver á Maria
Vamos á ver á Jesus.

ou :

Allons voir Maria
Allons voir Jésus.

témoigne bien de cette agitation joyeuse qui anime les foules accourant vers Bethléem pour y voir le miracle.

Ce motif musical a, en outre, une particularité : celle de ne pas évoquer la musique espagnole ou italienne, mais de recéler un cachet de personnalité propre assez curieuse. Il est regrettable que la musique canarienne ne se livre pas plus souvent à une inspiration un peu plus recherchée, et où vibre le sentiment populaire d'une façon plus intense que lorsqu'elle s'assujettit à épouser des formes étrangères, ces dernières fussent-elles excellentes.

Mais revenons aux *Pascuas*.

Après la fête à l'église, se déroule la fête en famille et entre amis. C'est alors que les *Pascuas* égayent la soirée, et c'est à qui tirera de l'événement sacré les improvisations les plus réussies; il sera déclaré vainqueur de la soirée, ce qui flattera son ambition poético-musicale, car il conserve son titre jusqu'à la prochaine fête de Noël.

Les musiciens canariens attribuent ces *Pascuas* à

leurs lointains ancêtres, les Guanches; nous ne nous faisons que l'écho de cette affirmation, car on ne possède aucun document ethnique prouvant à quelle époque furent inventés ces refrains populaires; nous ne saurions donc garantir l'assertion canarienne, et nous ne la communiquons que sous toute réserve.

Un autre *Pascuas* qui se chante après la messe de minuit est le suivant; si le texte donne déjà libre cours à des sentiments plus agrestes, c'est que le vin et la bonne chère des jours de fête ont mis les cœurs en joie.

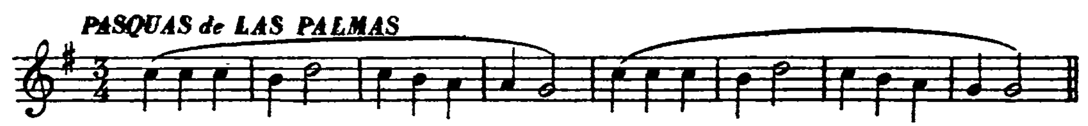
C'est alors que le paysan canarien chante des quatrains dans le goût du suivant :

> Santo Domingo de la Calzada,
> Llevame á misa de ma drugada.
> Ni con Maria ni con Rosario,
> Sino con Rita la jorobado.

Ce qui, en traduction libre, veut dire :

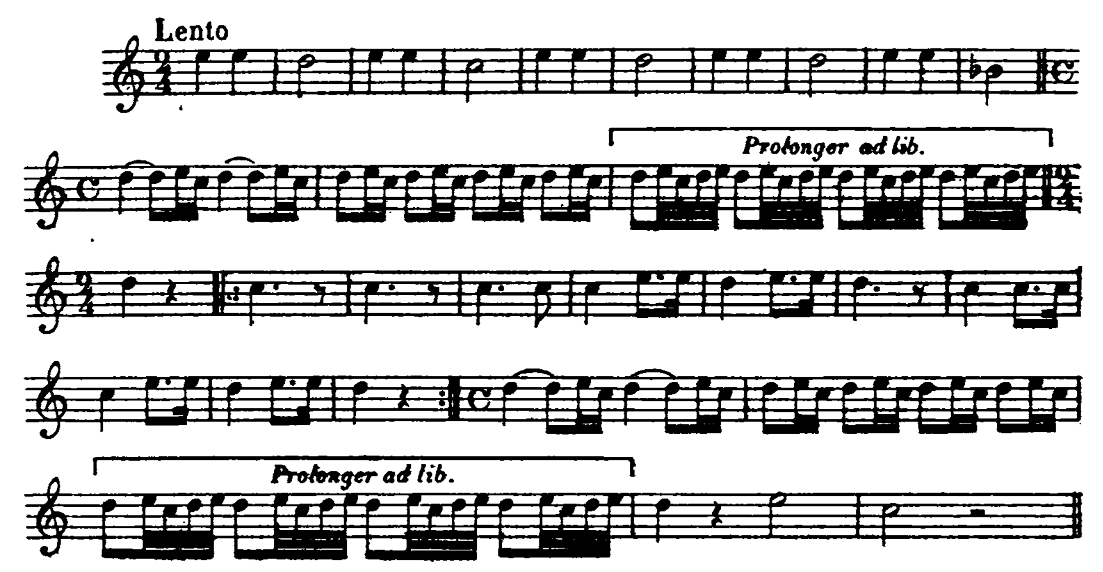
> Saint Domingue de la Calzade,
> Emmène-moi à la messe du matin;
> Ni avec Marie ni avec Rosario,
> Mais avec Rita la bossue.

C'est la revanche de la gaieté populaire sur le sentiment religieux qui l'avait bannie pendant la célébration de l'office. Quant à la musique, elle tombe également au niveau du court refrain de carrefour; c'est l'éternel trois-temps incolore qui aurait sa place aussi bien dans l'un que dans l'autre des spécimens que nous avons mentionnés au cours de cette monographie; elle est exempte de l'originalité qui distingue le *Pascuas* de Lanzarote. Voici donc le texte mélodique sur lequel se chantent les paroles rapportées plus haut :



Ce *Pascuas* a encore une spécialité; il est exécuté lors d'autres fêtes populaires encore, pendant des veillées qui ont lieu sur les places publiques et dans les champs, autour de grands feux de paille. Les paroles changent alors, s'adaptant au caractère de la fête, mais l'air demeure le même. Il nous est impossible de rapporter ces paroles; elles sont toujours improvisées et nul ne songe à les noter, ce qui permettrait pourtant aux érudits et aux chercheurs de se livrer à des investigations concernant la poésie populaire.

Pour terminer, nous voudrions mentionner un certain genre de musicalité que nous avons également connu en Europe jadis, mais qui tend à disparaître : c'est le carillon *El Repiqué de Las Palmas* ou carillon de la cathédrale de Las Palmas, célèbre parmi tous ceux qui ont visité les îles heureuses. Quant aux indigènes, ils y sont extrêmement sensibles; c'est pour eux la véritable note des jours de fête, et leur cœur se gonfle lorsque, à toute volée, s'égrènent les airs, les notes de ce joyeux carillon. Un seul sonneur actionne la batterie de cloches du *Repiqué* dont voici l'air principal, air connu et aimé de tous les habitants de Las Palmas.



La musique canarienne n'est donc pas quantité négligeable, quoiqu'elle ne recèle que peu de personnalité et se ressente de l'influence qu'a exercée sur elle la muse espagnole. Il est même peut-être permis d'émettre *qu'elle n'est plus* ce qu'elle fut, car les rares spécimens dont nous pouvons disposer et où vibre le véritable sentiment populaire semblent avoir eu des expressions bien à elle. Comme bien des pays conquis par des races numériquement supérieures, les îles Canaries ont été absorbées par l'Espagne au détriment de leur originalité, ce qui nous est peut-être une preuve que leur génie n'eut pas la vigueur de résister et de survivre à côté de celui des conquérants. Peut-être que, notée à temps et cultivée par des artistes intelligents, la véritable muse canarienne eût été arrachée à l'oubli. Nous ne pouvons que regretter une déplorable indifférence qui prive les chercheurs de documents intéressants. Nous avons donc dû nous contenter de parler de la musique actuelle des Canaries qui, nous le répétons, se réclame de l'influence espagnole.

GASTON KNOSP. (1908.)